

Achim Hölter (Hg.)  
Comparative Arts

# HERMEIA

Grenzüberschreitende Studien zur  
Literatur- und Kulturwissenschaft

---

Crossing Boundaries in Literary  
and Cultural Studies

Herausgegeben von  
Edited by

DIETRICH HARTH  
MONIKA SCHMITZ-EMANS

Band 12  
Volume 12

# Comparative Arts

Universelle Ästhetik im Fokus der  
Vergleichenden Literaturwissenschaft

Herausgegeben von  
Achim Hölder



SYNCHRON  
Wissenschaftsverlag der Autoren  
Synchron Publishers  
Heidelberg 2011

Beiträge zur XIV. Tagung der Deutschen Gesellschaft für  
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Münster, 26.-28. November 2008

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2011 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren  
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg  
[www.synchron-publishers.com](http://www.synchron-publishers.com)

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München  
Titelbild: Nicolas Poussin: »Der Parnass« (1626/27), Öl auf Leinwand  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
Vorlage © Bildarchiv Foto Marburg

Redaktion: Keyvan Sarkhosh, Wien, unter  
Mitarbeit von Sabine Schönfellner, Wien

Satz: Stefan Kutzenberger, Wien

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-939381-41-9

IN MEMORIAM  
LEA RITTER-SANTINI  
DETLEF KREMER



# Inhalt

ACHIM HÖLTER Vorwort .....	XI
-------------------------------	----

## I. Universelle Ästhetik

KLAUS WEIMAR Vom Plural zum Singular und wieder zurück oder auch nicht. Notizen und Fragen zur Verwendung von ›Kunst‹ und ›Künste‹ .....	3
HARALD BOST Die Zusammenführung der Künste in Orpheus .....	9
ARMEN AVANESSIAN Neue Vorschläge zu einer alten universellen Ästhetik. Immanuel Kant über Raum und Zeit. ....	19
DETLEF KREMER Das System der Künste in der Kunstphilosophie des Deutschen Idealismus ..	29
ANGELA OSTER Zola/Mallarmé. ›Französische‹ oder ›universale‹ Kunstkritik im 19. Jahrhundert? (Am Beispiel Manets) .....	37
ULRICH MEURER <i>Ars combinatoria</i> . Skizze zu einer Theorie ästhetischer Kopplungen .....	51

## II. Der Wettstreit der Künste

ERIC ACHERMANN Der Vergleich der Künste und die Kunst des Vergleichs. Zu Paragone, Praezedenz und Zeremonial in der Frühen Neuzeit .....	63
ANNETTE SIMONIS/LINDA SIMONIS Der Vergleich und Wettstreit der Künste: Der Paragone als Ort einer komparativen Ästhetik. ....	73
PETER GOSSENS Zum Paragone-Diskurs im 20. Jahrhundert .....	87

### III. Multi- und intermediale Studien

ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN

Gesteuerte Transgressionen: Zur ›Logik‹ der Intermedialität in/von  
Rodenbachs *Bruges-la-morte* (Text, Bild, Bühne, Musik) . . . . . 95

ERIKA GREBER

Neuanfang und Seitenwechsel:  
Die visuelle Poetik von Raymond Federmans Roman *Double or Nothing*. . . . . 105

EVA ERDMANN / DIETMAR SCHMIDT

Lesbarkeit im Bild. Paul Celan im Werk Anselm Kiefers . . . . . 121

PETER BRANDES

Ästhetik der Blindheit. Zur Inszenierung von Intermedialität  
in Gert Hofmanns *Der Blindensturz*. . . . . 131

MARIA OIKONOMOU

Fotos von nicht existierenden Orten.  
Bérards und Boissonas' *Album Odysseen*. . . . . 143

CHRISTINE IVANOVIC

Jenseits des Vergleichs. Bilderschrift als kulturkritisches Verfahren  
in Yoko Tawadas deutschen Büchern . . . . . 153

ULRICH ERNST

Bauformen der Musik als Vorbilder für literarische Tektonik. Zur Ästhetik  
des Hybriden am Beispiel von Fuge und Symphonie . . . . . 165

CHRISTIANE SOLTE-GRESSER

Textbilder und Bildtexte im Angesicht des Unsagbaren.  
Autopoetische Dimensionen in Brechts Fotoepigrammen,  
Spiegelmans ›Comix‹ und Herta Müllers Gedichtcollagen . . . . . 177

### IV. Interkulturelle Universalität

LOTHAR JORDAN

Ein Kommentar für alle? Überlegungen zum  
UNESCO-*Memory of the World*-Programm . . . . . 191

WERNER NELL

Romanpoetik in europäisch-afrikanischen Spiegelungen . . . . . 201

KONSTANTINOS KOTSIAROS	
Brecht vs. Aristoteles: Der ästhetische Genuss in der ›epischen Erzählkunst‹ Bertolt Brechts und sein Verhältnis zur antiken Tradition. . . . .	213
WOLF GERHARD SCHMIDT	
Nach dem ›Ende der Ideologien‹: Modelle intermedialer Ästhetik im europäischen Nachkriegstheater . . . . .	221

## V. Das System der Künste – erweitert

GERTRUD LEHNERT	
Fragmente einer Ästhetik der Mode. . . . .	233
MONIKA SCHMITZ-EMANS	
Die Erfindung der ›neunten Kunst‹. Ansätze zu einer Ästhetik des Comics . .	243
STEPHAN PACKARD	
Was sind intermediale Einheiten? Zu wandernden Cartoons und Coleridges Allegorie. . . . .	255
THOMAS WÄGENBAUR	
Komparatistik und Performance Studies . . . . .	267
HANS-JOACHIM BACKE	
›Entertainology‹? Das Computerspiel als Herausforderung für die Erzählforschung. . . . .	273
ELKE STURM-TRIGONAKIS	
Die Nachhaltigkeit der pikaresken Form: Spielästhetische Überlegungen zum Erfolg des Schelmenromans vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart . . . . .	281

## VI. Ästhetische Universalien

CHRISTIANE DAHMS	
Kunst der Komik. Tendenzen einer universellen Ästhetisierung des Komischen in Literatur und Malerei . . . . .	291
MARTIN JÖRG SCHÄFER	
Für eine uneinheitliche Ästhetik. Zur Kollage und ihrer Theorie bei Jacques Rancière und Frances Stark . . . . .	301

CAROLIN BOHN Zur Ästhetik der Abwesenheit: Die Denk-Figur der Lücke (Adorno, Kluge, Boltanski) . . . . .	311
TIMO GÜNTHER Paul Ricœur und Jonathan Littell: Ästhetik im Spannungsfeld zwischen <i>facta</i> und <i>facta</i> . . . . .	323
SANDRA POPPE Die transmediale Ästhetik der Visualität. . . . .	331
SOPHIE WENNERSCHIED <i>Upside down</i> – Kaleidoskopische Kunst bei August Strindberg, John Lennon und John Bock . . . . .	341
CAROLIN FISCHER Stimmung als ästhetische Kategorie? . . . . .	349
SONJA KLIMEK Wie ein Gehirn im Tank. Die metaphysische Dimension des transmedialen Phänomens ›Metalepse‹. . . . .	357
KEYVAN SARKHOSH ›Trash‹ als ästhetische Kategorie der Postmoderne . . . . .	367

## VII. Noch einmal: Universelle Ästhetik?

RÜDIGER ZYMNER Ästhetik -: naturalisiert. Universalien der Ästhetik und universelle Ästhetik. . . . .	381
HARALD FRICKE Kunst als Abweichung. . . . .	391

## Anhang

Autorinnen und Autoren. . . . .	401
Namensregister . . . . .	405
Sachregister. . . . .	413
Summary . . . . .	435

MARIA OIKONOMOU

## Fotos von nicht existierenden Orten Bérards und Boissonas *Album Odysséen*

Es heißt, James Joyce habe Frank Budgen von seiner Ambition berichtet, im *Ulysses* ein derart vollkommenes Bild Dublins herzustellen, dass, auch wenn die Stadt verschwinden würde, sie nach der Vorlage des Romans Stein für Stein wieder aufgebaut werden könnte (Budgen 1972, 69). Ob seine Bemerkung tatsächlich die absolute Ähnlichkeit zwischen Realität und Literatur postulieren und damit eine Isomorphierelation von materiellem Gegenstand und imaginärem Bild behaupten will, sei – besonders angesichts der enthusiastischen Fragmentierungen der Welt durch Joyce am Scheitelpunkt der Moderne – dahingestellt. Denn eine solche einfache Relation von literarischem und physischem Topos könnte ebenso gut als scherzhafte Übertreibung gelesen werden, vielleicht gar als gesteuerte Legendenbildung im Sinne etwa jener Geschichte von Canaletto dem Jüngeren, dessen Gemälde dank ihrer minutiösen Genauigkeit die Rekonstruktion der zerstörten Stadt Warschau ermöglicht hätten (Johnson 2000, 199). So gesehen ist vielleicht die Allusion Joyces nichts weiter als eine Maske, hinter der sich ein bestenfalls ironischer Realismus-Gedanke verbirgt. Nichtsdestoweniger knüpft an jener vermeintlichen Äquivalenz zwischen den Räumlichkeiten in der Welt und ihrer Repräsentation in der Literatur etwa Robert Nicholson an, wenn er mit seinem so genannten *Ulysses-Guide*, einer Sammlung von Karten und historischen Fotografien der Stadt Dublin aus dem Bloom-Jahr 1904 sowie Auszügen aus der literarischen Topografie des Romans, die Abstammung der Fiktion von einer gesicherten Außenwelt gewähren will. So spannt sein Führer die Schauplätze zu den Plätzen hin und funktioniert dabei auf zwei Ebenen: Zum einen belegt er die Fiktion, indem er mentale und materielle Bilder kurzschließt, zum anderen und zugleich will er eine historisch vergangene Realität wiederholen; er fixiert etwas, das auf doppelte Weise abwesend ist – historisch abwesend und ebenso abwesend durch seinen lediglich fiktionalen Status.

Ähnliches widerfährt nun der Homerischen *Odysee*, wenn im Jahr 1912 Victor Bérard, Professor für antike Geographie an der École des hautes études, und der Schweizer Fotograf Fred Boissonas eine beweiskräftige Visualisierung des ›figurativen mappings‹ des Epos erträumen: Die Räume des Texts, den phantastischen *parcours* der *Odysee* nehmen Bérard und Boissonas zum Anlass einer echten Expedition, die alle Stationen der Reise durchläuft und in Fotografien festhält. Dabei gibt zunächst besonders ein weiterer Prätext den Kurs vor, die *Geographica* von Strabo, der Homer als den Begründer der wissenschaftlichen Erdkunde versteht (Strabo 2005, 11) und daraufhin die Identifikation seiner fiktionalen Topografie mit Orten, Ländern und geografischen Gegebenheiten des Mittelmeerraums versucht. Strabo ist einer der vielen, die Homer als geopolitischen Realisten lesen, und steht in einer langen Tradition, die mit aufklärerischem Impetus hinter dem Fabelhaften und Archaischen Beweise für eine reale Weltordnung aufdecken möchte und in die sich nun auch Bérard einreihet.<sup>1</sup> Insofern ist dessen Fahrt im ›Kielwasser

---

1 Eine systematische Darstellung solcher ›Lokalisierungstheorien‹ seit der Antike liefert Wolf

des Odysseus« als mannigfaltige Transformation zu verstehen: von der Fiktion zu deren Interpretation als Realität, von dort zum Lichtbild und schließlich zum Band *Dans le sillage d'Ulysse*, der die Ausbeute an Bildmaterial, die die beiden Männer zusammengetragen haben, zwischen zwei Buchdeckeln versammelt und 1933 postum erscheint. Die Lichtbilder sollen einerseits den Text Homers in die Anschaulichkeit heben und andererseits der Illustration der unter anderem auf Strabo basierenden Thesen Bérards dienen. Sie sind intendiert als Beleg des Epos und als Beleg der wissenschaftlichen Annahmen, die der Gräzist bereits in seinem Werk *Les Phéniciens et l'Odyssee* vorstellt, das dem mythischen Text einen konkreten Anspruch unterstellt: Im Rekurs auf frühe Lesarten der *Odyssee* nämlich definiert Bérard, wie zuvor Strabo, seinen Homer als einen frühen Geografen, dessen Beschreibungen, auch die phantastischsten, stets eine genaue Wiedergabe der Wirklichkeit enthalten. Die *Odyssee* modelliere und speichere derart eine spezifische Ordnung des Wissens, sie informiere über die damaligen Vorstellungen vom Weltlauf, entwerfe eine zeitgenössische Ordnung des Kosmos, seiner Gestirnbahnen und Vorstellungen von der Erde. Mehr noch: sie sei gleichsam als praktisches Handbuch der Seefahrt anzusehen, als ein Leitfaden, an dem sich die Schiffsenker orientieren, da sie Punkte, Orte, vielleicht sogar Wetterverhältnisse, neben der Kultur im Allgemeinen also fixe und veränderliche Raummarken, alle Untiefen und Inseln verzeichne. Daher ist sie nicht lediglich Dichtung, sondern vor allem – wengleich dunkel und märchenhaft – Handlungsgeografie. Sie müsse als kaleidoskopisch-belehrendes Wissensmedium ihrer Zeit verstanden werden, als eine Agglomeration von ästhetischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen.

Die Odyssee ist keine gewöhnliche Sammlung von Erzählungen, sondern ein geographisches Dokument, ein poetisches – doch keineswegs verzerrendes – Gemälde eines bestimmten Mittelmeerraums, der seine Gewohnheiten der Navigation, seine Theorien über die Welt und das maritime Leben besaß, seine Sprache, seine *nautischen Leitfäden* und seinen Handel. [...] Odysseus navigiert nicht in einem Nebel aus Legenden und imaginären Ländern; von Kap zu Kap, von Insel zu Insel befuhr er die Küste, die bereits die Händler aus Sidon bereist hatten (Bérard 1973, 7).

Jene mediterrane Geografie, die, so Bérard, vollkommen statisch und unveränderlich sei, so dass man alle von Homer beschriebenen Orte und Landschaften, die schon der Sohn des Laertes erblickt haben müsse, noch dreitausend Jahre danach zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollständig und intakt wiederfinden könne, soll nun mittels Lichtbildern illustriert werden, die dann als »wissenschaftliche Dokumente« fungieren und die »exakte Erklärung des Dichterworts« (ebd., 3) ermöglichen. Die Lichtbilder sollen als

---

2009, 225–309. Armin Wolf ist selbst das derzeit letzte Glied in dieser langen Kette von Lokalisatoren, indem er die »weithin herrschende Lehre« in Frage stellt, das Epos spiele »in einem Märchenlande«. In Bezug auf die Geographie der *Odyssee* ein Vertreter der sog. Mittelmeertheorie, entwirft Wolf zuerst »ein rein geometrisch konstruiertes Fahrtschema«, das er dann »Strecke für Strecke auf die Seekarte des Mittelmeers« projiziert (Wolf 2009, 24 f.). Dabei prüft er anhand der nautischen Angaben Homers, seiner Kataloge von Winden und ihrer Stärke in der Internationalen Beaufort-Skala die Fahrtstrecken des Odysseus und entdeckt am Ende »hinreichende« Entsprechungen zwischen den textuellen Ortsbeschreibungen und der geographischen Wirklichkeit – *hinreichend*, da man freilich »von einem Autor des 8. vorchristlichen Jahrhunderts nicht die geographische Präzision eines modernen Satellitenfotos verlangen kann« (Wolf 2009, 142). Die Genauigkeit der Angaben gründe darin, dass Homer selbst die Route befahren habe (die Ich-Erzählung sei einleuchtender Beleg für eigenes Erleben!), er habe buchstäblich die Küsten gesehen, die die Griechen seiner Zeit im Zuge der westlichen Kolonisation gerade entdeckten.

Abdrücke der Wirklichkeit eines (ahistorischen) Mittelmeerraums zu Beginn des 20. Jahrhunderts wahrgenommen werden und dieselbe Belegfunktion sogar gegenüber einer in ihnen vermeintlich aktualisierten mythischen Vorzeit erfüllen. Durch den Blick der ›teilnahmslosen Linse‹ zeigen sie, was ist, und das, was ist, ist ebenso das, was war – die Welt Homers in ihrer überhistorischen Unveränderlichkeit. Freilich liegt auf der Hand, dass jene Auffassung die Fototheorie wie auch das diskursübergreifende Objektivitätsideal des 19. Jahrhunderts widerspiegelt. Sie versteht das fotografische Abbild, dessen künstlerischer Status in Zweifel, dessen wissenschaftlicher Wert in der Wiedergabe des Details und der Strukturen der Welt derweil außer Frage steht, nach dem Modell einer objektivierten Wissensproduktion, die – unter Ausschluss des Subjekts und seines Blicks – nunmehr an den Apparat delegiert ist. Zwischen Natur und Bild schiebt sich nach diesem Bildverständnis kein menschliches Bewusstsein (vgl. Hüppauf/Wulf, 2006, 20 f.). Eine leibliche Anwesenheit, die physische Bedingtheit der Beobachtung und Repräsentation werden gelegnet, die Bilder lassen sich von ihren Produzenten trennen. Allerlei Eigenarten des ehrgeizigen Projekts Bérards, das Epos und die reale Vergangenheit dem Dunst des Fiktionalen zu entreißen, laufen allerdings eben dieser Zielsetzung entgegen.

avec Fred Boissonnas



Abb. 1

Die Expedition von Bérard und Boissonnas findet in den Sommer- und Herbstmonaten des Jahres 1912 statt und wird, den materiellen Möglichkeiten und beruflichen Verpflichtungen der beiden Reisenden folgend, in mehreren Etappen zurückgelegt. Ihren Anfang nimmt sie zunächst dort, wo auch die Diegese Homers in *medias res* beginnt – auf der Insel der Calypso. Nach ihrer Einschiffung in Marseille segeln Bérard und Boissonnas hinunter nach Gibraltar, besuchen auf der europäischen Seite den Affenfel-

sen, dann Peregil und die Bucht von Benzus, wo sie, so erfährt man im Vorwort, die »Grotte der vier Quellen« entdecken, den Ort, an dem Calypso so lange ihren »göttlichen Odysseus« festgehalten hatte (Bérard 1973, 2). Von nun an aber folgen sie weder den Stationen der Homerischen Erzählung noch denjenigen der Irrfahrt des Odysseus. Aus praktischen und logistischen Gründen reihen sich die Orte nun anders, die Reise führt sie nach Italien, mit der Eisenbahn, und mit dem Automobil erreichen dann sie von Rom aus den Monte Circeo, setzen nach Sardinien über und fotografieren nahe der Meerenge von Bonifacio, Porto Pozzo, die Küste der Lästrygonen, in der Nähe von Neapel dann das Land der Zyklopen. Dann erst führt sie ihre Route von der Westküste Italiens in die Ägäis, ins »Königreich der Inseln«, wo sie einen Segler ohne Motor, die *Olive*, chartern – »kleiner als ein homerisches Schiff, mit drei Mann Besatzung« (ebd., 3). Während der ganzen Reise, beim Fotografieren all der Kaps, Felsen und Buchten, ist Bérard nicht nur bemüht, die Orte in Schrift und Bild zu dokumentieren, sondern auch eine Art homerisches Gefühl in sich zu wecken, indem er seine Abenteuer in die Nähe derjenigen des Dulders Odysseus rückt. So will er das Meer nicht nur im Sommer, sondern ebenso im Herbst erleben – was einen Umweg und neue organisatorische Anstrengungen nötig macht –, um auch schlechtem Wetter, rauer See und – wie er schreibt – »denselben Windstößen ausgesetzt [zu] sein, die schon den ›duldsamen Helden‹ geprüft hatten« (ebd., 3). Ein andermal laufen die Reisenden, unterwegs auf einem Packboot der austro-amerikanischen Gesellschaft, in der Nähe von Stromboli ernsthaft Gefahr zu sinken und entkommen »nach dreitägigem Wirbelsturm, nach Regengüssen, die [sie] erblinden ließen, zornigen Wogen, Stampfen und Rollen auf entfesseltem Meer« (ebd., 3) wie Odysseus nur knapp dem Untergang...

Trotz aller Bemühungen aber um zumindest atmosphärische Dichte der Reise, ist es bereits die Tatsache, dass diese »zweite Odyssee« die Reihenfolge der ursprünglichen Episoden und Gesänge des Epos variiert und einem eigenen Weg folgt, die ein erstes Moment der Differenz zwischen Odysseus und Bérard einführt, das nicht einfach das Syntagma, sondern vielmehr die Tiefenfunktion und -struktur des antiken Texts betrifft: Während nämlich die Homerische *Odyssee* die *Herstellung* einer Topografie anstrebt, *zerstückeln* Bérard und Boissonas den mythischen *parcours*. Odysseus verwandelt laut Michel Serres den heterogenen mythischen Raum voller Risse, Schluchten und Brüche in ein einheitliches Spatium (Serres 1993, 213f; vgl. auch Serres 1980, 33f.). Wo früher die Welt durch unbegehbare disjunkte Orte und unerreichbare Inseln gekennzeichnet war, arbeitet er an der Schließung der Risse und Spalten. Als Vertreter des Diskurses tritt er der furchtbaren Urbedrohung entgegen und näht schließlich – nicht zuletzt mit der Erzählung seiner Fahrten und Irrfahrten, mittels *parcours* und *discours* – die getrennten Raumstücke zusammen. Bérard und Boissonas hingegen zersetzen die Bewegungsbahn, so dass sich daraus zerrissene und zerfranste Orte ergeben, die nicht mehr zu einem Ganzen finden können. Und wenn bereits ihre Reise das trennt, was der Mythos erst verknüpft hatte, so sehen sich Bérard und sein Gefährte nur folgerichtig über Jahre hinweg mit Schwierigkeiten in der praktischen Anordnung der Fotos konfrontiert, die das Erscheinen des Bandes immer weiter verzögern. Wie die Expedition von hier nach dort den Weg verliert, scheinen sich auch die Bilder keinem Bindungsprinzip mehr fügen zu wollen. Es ist erst der Sohn Jean Bérard, der 1933 aus den tausend vorhandenen Fotos eine Auswahl trifft, sie nach dem Erzählverlauf der Textvorlage Homers anordnet und damit den *parcours* und den *discours* verfügt.

Weiterhin jedoch arbeiten die Bilder selbst gegen den Gedanken getreuer Rekonstruktion der homerischen Welt, gegen den wissenschaftlichen Anspruch Victor Bérards,

der in dem Album eine verlässliche Repräsentation nicht nur der aktuellen oder der vergangenen, sondern auch der fiktiven Textwelt sieht, eine beleghafte Illustration und notwendige Ergänzung seiner Theorien. Die meisten Lichtbilder jedoch unterlaufen dieses Ziel, indem sich gegen alle Absicht ein deutlicher Formwille in ihnen äußert, sogar ästhetisierende Züge, die zum einen der Medialität des Abbildverfahrens geschuldet sind und zum anderen ikonografischen und malerischen Traditionen entstammen – kurz: der objektiven Absicht Bérards steht die künstlerisch geprägte Praxis Boissonas' entgegen. Während dessen jüngerer Bruder Edmond-Victor vor allem von der technischen Seite der Fotografie fasziniert war, genoss François-Frédéric eine stärker auf das Artistische ausgerichtete Ausbildung. Berühmt wurde er 1910 mit den Fotos seiner ersten Griechenlandreise, die in *En Grèce par monts et par vaux* veröffentlicht wurden und auf große Resonanz stießen. So trägt Boissonas gleichsam von Hause aus einen Zug der künstlerischen Formung in das dokumentarische Projekt. Darüber hinaus aber programmieren auch der technische Aufwand und die Anforderungen der Fotoherstellung der Zeit ein gewisses künstlerisches Auftreten der Bilder, indem sie eine sorgfältige Regie geradezu unabdingbar machen. Im Widerspruch etwa zu Roland Barthes, der das Foto als »unbeschränkte und gleichsam unbedarfte Kontingenz, als Tyche, Zufall und Zusammentreffen« (Barthes 1980, 12) beschreibt, beseitigt das generalstabsmäßig geplante Bild Boissonas' den Zufall. Um präzise Ansichten aufnehmen zu können, so erfährt man im Vorwort, wurde auf Diapositive zurückgegriffen, man musste sich einen gewichtigen Apparat aufladen, ebenso schwere wie sperrige Fotoplatten,<sup>2</sup> man musste lange das Spiel des Lichts studieren, das es erlaubte, ohne die Hilfe von Farben einen bestimmten Kontrast herauszuarbeiten und dem Sujet wie auch dem wichtigen Detail den rechten Wert zu verleihen.

Bereits also aufgrund des großen dispositiven Aufwands ist die Maschinerie, die zur Herstellung dieser Fotos vonnöten ist, den Bildern immer einzurechnen. Sie sind in jeder Hinsicht Artefakte, die damit zwar noch nicht unbedingt von einem subjektiven Blick künden müssen, aber auch nichts von kontingenter Objektivität besitzen, da Mühe und Überlegung ihre erste Voraussetzung und daraufhin auch die Grundlage ihres inszenatorischen Charakters sind. Oftmals sieht der Betrachter deshalb keine »geglückten« Bilder vor sich, sondern solche, die in ihrer technischen Vollendung verblüffen und die Fertigkeiten des Fotografen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken (wollen). Die Wahl des Standpunkts, die rechte Belichtungszeit, der Umgang mit Material und Umgebung, mit den Verhältnissen der Landschaft, der Tageszeit und den durch sie geforderten fotografischen Mitteln kommt in vielen der Bilder unübersehbar zum Tragen, so dass sie nicht nur abbilden, sondern den professionell eingeleiteten Repräsentationsprozess als solchen in sich aufnehmen und zum Ausdruck bringen. Das beeindruckende Gegenlicht, die dramatisch in Szene gesetzten Sonnenuntergänge, die Bilder, die bei bewegtem Untergrund oder Gegenstand entstehen, die brechenden Wogen und schäumenden Wellenkämme, das alles verlangt ein technisches Geschick im Umgang mit Motiv und Instrument, das sich im Foto einnistet und deren – nach Victor Bérard – zuerst rein dokumentarischen Anspruch untergräbt. Die Transparenz zum Gegenstand, die für eine wissenschaftliche Belegfunktion der Bilder unerlässlich wäre, weicht mehr und mehr

---

2 Fred Boissonas trug eine Holzkamera im Format 13 x 18 für längere Belichtungen und eine andere im Format 9 x 12 für Schnappschüsse einschließlich der ganzen Serie von Objektiven mit sich; von den gläsernen Fotoplatten konnte er an einem Tag bis zu sechs Dutzend belichten, und in Sizilien ging er mit 120 Kilo an Platten von Bord (vgl. Bérard 1973, 2).

einer Opazität, die sowohl die kulturellen und technischen Anordnungen des Fotografischen als auch das Medium betrifft und beides dem Abgebildeten gleichsam in den Weg stellt: zu viel Bild, zu wenig Welt.



67. LE MESSAGER AUX RAYONS CLAIRS

Abb. 2

Daneben ist, abgesehen von diesem dispositiven Anteil, jedem der Fotos seine ästhetische Absicht anzusehen: So möchten sie die feste Ewigkeit des Mediterranen wiedergeben, das Wasser als mythischen Zustand, nicht einen bestimmten Stein, sondern das Steinernen, die rohen Oberflächen und das Licht, die allesamt Überzeitlichkeit und von aller Geschichte unberührte reine Stofflichkeit verkörpern. In den Ansichten von schroffen Felsen, verlassenen Stränden und karger Vegetation sollen sich die Äonen jenseits des Menschlichen manifestieren. Das alles erwächst fraglos einem ästhetischen Arrangement, einem Selektionsprozess, der das Prozessuale seines Gegenstands auszuschneiden sucht und allenthalben das Erdnahe, bestenfalls das Kreatürliche als solches zelebriert, während ein kulturell qualifiziertes Leben weitgehend getilgt ist. Daher auch ist – wenn denn einmal Lebewesen oder gar Menschen auf den Lichtbildern zu sehen sind – die Darstellung des Bauernturms niemals als Repräsentation eines aktuellen Sozialen zu verstehen, sondern als Fortsetzung des Archaischen in kaum neuem Kleide; es nimmt nicht Wunder, dass die Einführung des Alltagslebens im Ritual verfangen bleibt: wie Nausikaa waschen seit je die Frauen am Meerufer ihre Gewänder, wie Eumäos hüten die Männer das Vieh...

Darüber hinaus wird die Ästhetisierung der Fotos durch den deutlichen Rekurs auf andere Künste, etwa auf die malerische Tradition unterstützt. Zwar nennt Victor Bérard auch die *Odyssee* eine »peinture poétique mais non déformée« (Bérard 1973, 7), stellt in dieser metaphorischen Anspielung auf das Fremdmedium aber weniger einen Formenkanon der Malerei als ihre exakt repräsentierenden Eigenarten in den Vordergrund. Währenddes-

sen greifen manche der Fotos auf Topoi etwa der arkadischen Landschaftsmalerei zurück, zeigen den Menschen in fast lieblicher Umgebung, die (jenseits des künstlerischen Realismus' geschweige denn wissenschaftlichen Empirismus') ein unberührtes Ideal der Einheit zwischen dem von der Kultur noch nicht deformierten Individuum und seinem gezähmten, aber nicht unterworfenen Lebensraum evoziert. Andere der Landschaftsbilder stehen unübersehbar in der Nachfolge einer Ästhetik des Pittoresken, indem sie – wie weite Teile der Malerei des 19. Jahrhunderts – den Versuch unternehmen, das Rohe, den Fels, den einzelnen Baum einer übergeordneten, wenn auch ›schwierigen‹ Harmonie einzufügen und die Details einer schroffen und romantischen Natur in die dynamischen Symmetrien des Bildrahmens zu bannen. Hier geht es im Wissen um die Unbändigkeit der Schöpfung um deren geformte Ordnung durch den Blick und das Werk des Künstlers. Wie aber die Spur der Landschaftsmalerei die Fotografien des kunstliebenden Boissonas durchzieht, so lassen sich zuweilen ebenso diejenigen der Genremalerei ausmachen – Dorfszenen, in denen eine Gruppe Frauen Wasser am Brunnen holt, Schäfer, Bauern hinter ihrem Ochsen gespannt auf dem Acker. Und jenseits all dieser teilweise seit Jahrhunderten etablierten Genres der Malerei gerät schließlich das ein oder andere Bild Boissonas' unversehens zum merkwürdigen Beispiel für den Prozess der technischen Reproduktion von Gemälden, wie sie erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit möglich ist: Die kostengünstige fotografische Vervielfältigung dessen, was eben noch Kunst war, mündet schließlich im Kitsch, im Postkartenmotiv, im Bild für das Poesiealbum, sämtlich industriell hergestellte und ihre Aura nur mehr simulierende Massenware, die die heimische Stube, die heimelige Spätromantik und das heimliche Sehnen des Bürgerherzens auskleidet. Hier verweist das Bild zwar immer noch auf ein Motiv der Malerei, dies allerdings schon in ihrer verfügbar gemachten Form des sentimentalisierten Kunstdruckes (der sich – im abgebildeten Falle – darüber hinaus durch einen bemerkenswerten Influx christlich-katholischer Volksikonografie auszeichnet: was Athene sein soll, ist unschwer als Abziehbildchen einer Marienerscheinung zu identifizieren).



78. LE BOIS SACRÉ D'ATHÉNA ET LA SOURCE

Sogar das Theater als Ort eines dramatischen Geschehens, die Bühne, auf der ein Ereignis stattfinden wird, die nur auf jenes Ereignis wartet und in ihm erfüllt wird, ist als medialer Rest oder ›Figur‹ in des Fotos auszumachen. Dann scheinen sie nicht mehr der malerischen Ordnung harmonischer Fülle zu gehorchen, sondern eben dem Gesetz einer ›leeren Mitte‹: Ein verlassener Küstenstreifen, ein Weg, ein Plateau sind extra bereitet für ein Geschehen, das sich seit Jahrtausenden an eben dieser Stelle wiederholt, oder tragen eine Spur, die die mythische Vergangenheit an eben dieser Stelle hinterlassen hat. Der Strand, an dem Telemach auf der Suche nach seinem Vater in See sticht, der Strand, an dem der schiffbrüchige Odysseus an Land geht – solche Bilder sind Bühnenbilder, die nach der Ergänzung durch die Homerische Episode verlangen.

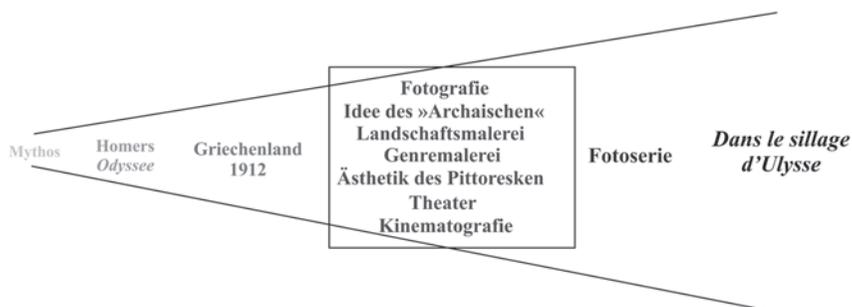
Dieses Element der Fotografien aber, das der Narration den Weg bereitet, das in das Stillgestellte eine Erwartung und damit eine Zeitlichkeit setzt, eine Handlung gar, die sich nicht von der Erzählung Homers herleitet, führt schließlich zur Inkorporation noch einer weiteren Kunst. Denn weniger das einzelne Bild als nun vielmehr die Reihung ergibt manches Mal etwas wie eine räumliche Verschiebung, die als Keim der Bewegung angesehen werden kann und damit die Statik des festgehaltenen Faktums zu überwinden beginnt. Tatsächlich wirken einige der Fotografien wie Fotogramme auf einer Bewegungsbahn, so dass sich Boissonas Kamera in langer Fahrt etwa der Äolischen Insel zu nähern scheint. Der Rekurs solcher Darstellung auf den zu jener Zeit noch jungen Film müsste dabei allerdings als eine vorgreifende Umsetzung seiner Möglichkeiten mit anderen Mitteln gelten, als bloße Potentialität des Kinos, denn das Kino selbst hat 1912 noch kaum eine Dynamik gewinnen können, die ein derart ausgedehntes Travelling erlauben würde. Die Mobilität aber, die sich aus ihren Phasen ergibt, und die Bewegung des Bildes durch den Raum deuten auf ein Bewusstsein Boissonas hin, das sich den Film als Prinzip fraglos zueigen gemacht hat.



Abb. 4a, b, c.

Was in alldem zutage tritt, ist natürlich zuerst das überaus prekäre Verhältnis zwischen den im Titel erwähnten Instanzen der Fotos einerseits und der nicht existierenden, das heißt imaginären Topografie der Homerischen ›Vorlage‹ andererseits. Die Frage, ob analoge Bildverfahren irgend in der Lage sind, den inneren Orten, welche die Textlektüre erzeugt, ein Aussehen zu geben – ob Joyce's Dublin oder die Homerische Ägäis –, wird allerdings zunehmend kompliziert durch allerlei Diskurse, die sich (hier wie stets) zusätzlich im Raum zwischen innerem und äußerem Bild installieren. Denn Boissonas' Fotos sind nicht allein Repräsentationen der Textwelt der *Odyssee*; sie zeigen auch die Entwicklung einer wissenschaftlichen These, die sich von Strabo zu Victor Bérard nachzeichnen lässt, und widerlegen sie zugleich, da sie mindestens ebenso sehr Kunstwerk sind wie wissenschaftliches Dokument. Sie wollen die Welt Homers zeigen, da der Mittelmeerraum ein »unwandelbarer Ort des lebendigen Mythos« (Bérard 1973, 3) sei,

und zugleich können sie als erinnerungslose Fotos nicht verhindern, das Hier und Jetzt herauszustreichen, das die geisterhafte Anwesenheit des Vergangenen kaum duldet. Sie zeigen daher am deutlichsten wohl eine Form, die ihre Quelle in den verschiedensten Diskursen und künstlerischen Praxen findet und erfindet:



### Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1980.
- Bérard, Victor: Les Phéniciens et l’Odysée. Paris 1902.
- Bérard, Victor: Dans le sillage d’Ulysse (Photographies de Fred. Boissonas). Paris 1973.
- Boissonas, Fred u. Daniel Baud-Bovy: En Grèce par monts et par vau. o.O. 1936.
- Brandstetter, Gabriele: Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung. In: Peters, Sibylle (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München 2002, 247–264.
- Budgen, Frank: James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings. Oxford 1972.
- Hüppauf, Bernd u. Wulf Christoph: Warum Bilder die Einbildungskraft brauchen. In: Dies. (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München 2006, 9–44.
- Johnson, Jeri: Literary Geography. Joyce, Woolf and the City. In: City 4 (2000), H. 2, 199–214.
- Kemp, Wolfgang u. a. (Hg.): Theorie der Photographie I-IV: 1839–1995, München 2006.
- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a. M. 2008.
- Krauss, Rosalind: Das Photographische: Eine Theorie der Abstände. München 1998.
- Nicholson, Robert: The Ulysses Guide. Tours through Joyce’s Dublin. London 1988.
- Peters, Sibylle (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München 2002.
- Serres, Michel: Mythischer Diskurs und erfahrener Weg. In: Jean-Marie Benoist (Hg.): Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Lévi-Strauss. Stuttgart 1980, 22–47.
- Serres, Michel: Verteilung. Hermes IV. Berlin 1993.
- Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München 2006.
- Strabo: Geographica. Übersetzt von Dr. A. Forbiger. Wiesbaden 2005.
- Warnecke, Heinz: Homers Wilder Westen. Die historisch-geographische Wiedergeburt der Odyssee. Stuttgart 2008.
- Wolf, Armin: Homers Reise. Auf den Spuren des Odysseus. Köln-Weimar-Wien 2009.